

La ética del actor Vocación y responsabilidad

Por Martha Pérez de Giuffré

“El artista, cuanto más consciente es de su ‘don’, tanto más se siente movido a mirar hacia sí mismo y hacia toda la creación con ojos capaces de contemplar y de agradecer, elevando a Dios su himno de alabanza. Sólo así puede comprenderse a fondo a sí mismo, su propia vocación y misión.”

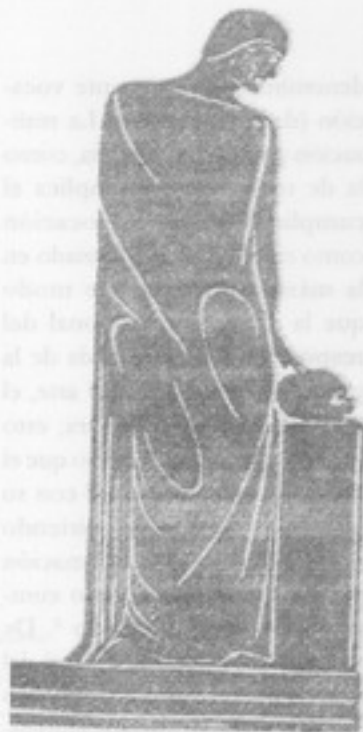
Juan Pablo II, *Carta a los Artistas*, 1999

El don del artista. Todo hombre con su trabajo realiza lo propio de las acciones humanas estableciendo múltiples relaciones con las cosas y con los fines que se propone para sí mismo y para los demás. Mediante sus acciones va consolidando la relación fundamental de la vida humana con la **verdad del ser** y con el **bien**. Pero, además (...) “El artista vive una relación peculiar con la **belleza**. En un sentido muy real puede decirse que la belleza es la **vocación** a la que el Creador le llama con el don del “talento artístico”.¹

Es entonces en la conciencia del talento individual de cada uno donde opera el llamado que

denominamos justamente **vocación** (de *vocare*: llamar). La realización personal del artista, como la de todo hombre, implica el cumplimiento de la vocación como respuesta a ese llamado en la máxima medida. De modo que la dimensión personal del **responder** dará la medida de la propia realización. En el arte, el bien producido en la obra, esto es la *obra bella*, es el servicio que el artista presta a los demás con su talento particular, adquiriendo por medio de él la afirmación personal más plena como cumplimiento de su vocación². De manera que el desarrollo real del **don** recibido va unido al **servicio** como actitud personal de entrega.

De no ser así, el talento se mediatizará con otros fines dependientes de los diversos intereses de su yo, reflejos de sí mismo y de sus propios deseos condicionados. En este caso sería otra la respuesta del artista a la vocación, ya que debilitaría y malgastaría su don en la mera satisfacción personal, más o menos terapéutica (como objetivación de su propia insatisfacción), o más o menos "social" (como honores, premios, aplausos, etc.). En ambos casos, el fin del arte sería siempre la autosatisfacción del artista.



18 — Los Rabdomantes

El servicio a la belleza, en cambio, perfecciona el alma del artista en la disponibilidad de su yo, en la entrega a su **misión**, en la disciplina de la labor creadora y aún en la disciplina de las técnicas del "oficio" específico. Sólo el servicio armoniza y direcciona las técnicas aprendidas y las eleva al nivel de **maestría**. El mero técnico produce, mientras que el artista-maestro **revela**, en la permanente conciencia de la trascendencia de lo revelado, con respecto a la obra concreta. En suma, el don artístico, que es llamado o vocación de lo bello, requiere para su realización de un desplazamiento del sujeto artista como centro de la obra, para dejar paso al carácter casi demiúrgico de hacer participar a los otros en aquello que revela. El artista se expresa sin duda en la obra, pero al mismo tiempo desaparece humilde en su servicio para dejar paso a la obra misma. Este es el camino de la creación, en la cual al entregarse, se trasciende a sí mismo.³

La razón poética y sus fines propios

El enfoque ético de las acciones humanas distingue en primer término dos órdenes que le son propios: la acción práctica propiamente dicha, o *praxis*, es

decir el orden del obrar (*agere*), y la acción práctica productiva, o *poiesis*, es decir el orden del hacer (*facere*).

El criterio del bien, que rige el comportamiento humano moral, obliga en base al principio de la *sinderesis*, o principio primero del intelecto práctico. Este armoniza el obrar bajo la forma común del mandato moral: "Hacer el bien y evitar el mal" y constituye el principio operativo de la *recta ratio agibilium*, o justo criterio de la conducta. Se configura así el orden prudencial, o del "saber obrar" que, al guiar rectamente las acciones hacia el bien propio del hombre, lo orienta en la deliberación de sus actos particulares perfeccionando las acciones hacia el bien, que es su fin. Al mismo tiempo el *facere*, o hacer, implica la producción de una cosa u obra y constituye un orden de acciones cuyo fin propio es la perfección de la misma obra o cosa producida. No se orienta en forma directa al bien del sujeto-hombre que la realiza, sino al del objeto u obra a realizar. Entonces, el principio que opera en el arte, o principio de la *recta ratio factibilium*, será el de "hacer la obra bella", "hacer la obra de modo que sea bella", ya que en la belleza radica la perfección del arte. Esto es, en definitiva, "hacer el bien de la obra", como se dijo antes, o

"hacerla bien".

Debido a la distinción del fin en cada campo (el bien en el obrar o *praxis*, y la belleza en el arte o *poiesis*), han tenido lugar con el correr de los tiempos distintas propuestas con respecto a la autonomía de ambas regiones de la acción humana entre sí. Con ellas se va a ir ahondando la escisión que desde el principio de la modernidad privilegia en el hombre la independencia de la facultad especulativa (cuyo fin es la verdad) con respecto a las otras funciones del alma racional. Luego se buscó atribuir la misma autonomía a la función práctica moral (hasta llegar incluso, en las posiciones relativistas más fuertes, a considerarla casi independiente de la especulativa en cuanto a la valoración moral), y también a la función poética, poniendo todo el énfasis de la justificación de tal autonomía precisamente en la especificidad de su fin propio (uno de los puntos extremos al respecto se alcanza con la propuesta del "arte por el arte"). La responsabilidad del artista sólo sería, dentro de estos parámetros del fin específico autónomo, hacer "bien" la obra, subordinando la acción creadora a los criterios de buena o mala obra con respecto a sí misma y a su proceso constructivo.

Ahora bien, en esta cuestión

reside precisamente la importancia de una consideración ética del hacer del artista. Razón práctica moral y razón poética, ¿son órdenes específicos separados? Dicho de otro modo: la responsabilidad por sus fines específicos ¿implica la autonomía del arte con respecto a todo otro orden de valoración? Ambos órdenes, moral y artístico, ¿se disocian en el hombre, o se armonizan? Finalmente: ¿cuál es la justa relación que les cabe?



El bien de la obra

La obra "bien hecha", decimos que está bien hecha cuando no carece de completitud y armonía. La obra está lograda, aun en el caso del teatro que es fenómeno "vivo" y repetido, cuando el artista la considera completa, y está completa cuando tiene integridad y proporción, a lo cual en conjunto denominamos **belleza** de la obra, es decir, su intrínseco bien. De modo tal que la falta de estos atributos es considerada una privación, y lo "feo" un "mal" en la obra, a partir del dato primario de la experiencia que registra la carencia o falta. Se dirá en este caso que la obra no está bien hecha, ha fallado lo *poético*, no tiene belleza.

Con el avance cultural que el orden de la *praxis* técnica ha tenido sobre el fenómeno vital humano, particularmente durante el siglo XX, se ha tendido a suplantarse programáticamente en la valoración de la obra artística, la noción de belleza por la de corrección técnica, queriendo superar de este modo la oposición clásica entre bello y feo. No obstante, en esa tendencia no se deja de subordinar en última instancia la noción de corrección de la obra a la de **proporción**, ni a la de **finalidad**, aunque ahora bajo los criterios de finalidad

práctica útil, lúdica, social política, etc. Tales criterios serán por ejemplo el de concordancia funcional entre las partes en el caso de una funcionalidad libre, o el de relación obligatoria entre partes con miras a una utilidad determinada, o el de concordancia física de causa-efecto, etc.

Por lo dicho anteriormente y según las palabras de la *Carta a los Artistas* que sirve de guía a esta reflexión, el fin trascendente que le cabe al hombre (cuyo ser propio es "ser capaz de Dios") subordina, armoniza, irradia e ilumina a todos los fines humanos naturales, por su carácter sobrenatural, trascendente y absoluto. El bien del hombre en cuanto hombre se cumple al alcanzar el último bien, trascendiendo todos los fines intermedios, y reposando en la fuente y destino de todo otro bien. En el caso del artista esa es también su tendencia como hombre, que se canaliza específicamente en la contemplación y en el hacer su obra con belleza para la participación de otros en ella. De este modo, a partir de considerar las acciones humanas por sus fines, obtenemos una parte de la respuesta a las cuestiones apuntadas sobre si la especificidad del fin artístico escinde o no al espíritu del hombre artista. Se puede decir ya que el fin de la obra se inserta armónicamente en el fin

personal de la vida del artista aunque, en cuanto arte, se refiera específicamente a aquella.

La unidad: cuestión ética y artística

Si la exigencia de autonomía de ejercicio por parte de la razón poética, autonomía lícita en sí misma, se torna absoluta como se ha pretendido en algunas propuestas artísticas y teóricas, se estará hablando de un sujeto artista dividido internamente en dos niveles, el de la vida (personal y social) y el de la creación *poética*. Nuevamente cabe preguntarse: El no condicionamiento requerido para la libertad creadora en estos casos, ¿implica el posible establecimiento de cualquier orden de valores por parte del artista?⁴ ¿Implica el no reconocimiento o la transgresión sistemática -caprichosa en ocasiones- del orden natural que impone precisamente límites a la libertad moral? Si la respuesta a estos interrogantes es afirmativa todo se resuelve en la aceptación de un relativismo moral que es consecuencia inevitable de ese divorcio del orden natural como orden *dado*, y el consecuente enlace con nuevos principios de valoración determinados por fines variables de caso en caso.

Una obra de arte sin finali-

dad de participación en un mensaje que la trasciende, sin significación última para el espíritu humano, puede inscribirse en menor o mayor grado en el esteticismo, o bien en un arte de acción lúdico-expresiva, o aun en la ilustración narrativa de un concepto científico. En el primer caso la forma sólo se relaciona con la materia en función de un hacer correcto e innovador. En el segundo, no es ajena a la misma intención, sólo que el proceso es "libre" de normas previas, y en el tercer caso, la forma está casi totalmente determinada. Por otra parte, un mensaje sin belleza, transmitido por fuera de lo que le es propio a la obra de arte, tampoco sería arte y debería incluirse en otros rubros comunicacionales de la actividad humana. De manera que afirmar que la "primera responsabilidad del artista se refiere a la obra", esto es a la bondad o perfección de la obra de arte como tal,⁵ no implica desvincular al arte de la responsabilidad humana sobre el sentido de la vida y el último fin de la misma. Como tampoco el fin trascendente y la búsqueda de la propia perfección personal implican reducir la "justa autonomía"⁶ de las cosas terrenas que le cabe a la creación humana en el arte. Si bien la razón poética no busca específicamente en forma directa

la perfección del alma del artista, el bien de la obra -como ya se avanzó en el párrafo anterior- se inscribe en la unidad de bienes de su persona. Dicha unidad le confiere la **virtud artística** o hábito de hacer bellamente la obra (hacerla bien), virtud que reporta a su mayor perfección moral.

Ahora bien, este camino ético común a todo artista, se particulariza en su cumplimiento concreto según las condiciones personales individuales, pero también según las circunstancias en las cuales se realiza la acción creadora y el rango de obstáculos propio de cada disciplina artística. La reflexión sobre la ética del actor exige entonces la consideración de algunos aspectos propios del **servicio** del comediante.

Teatro, ética y vida

Servicio
"Existe, pues, una ética, o más bien una 'espiritualidad' del servicio artístico que de un modo propio contribuye a la vida y al renacimiento de un pueblo." (*Carta a los Artistas*, 4)

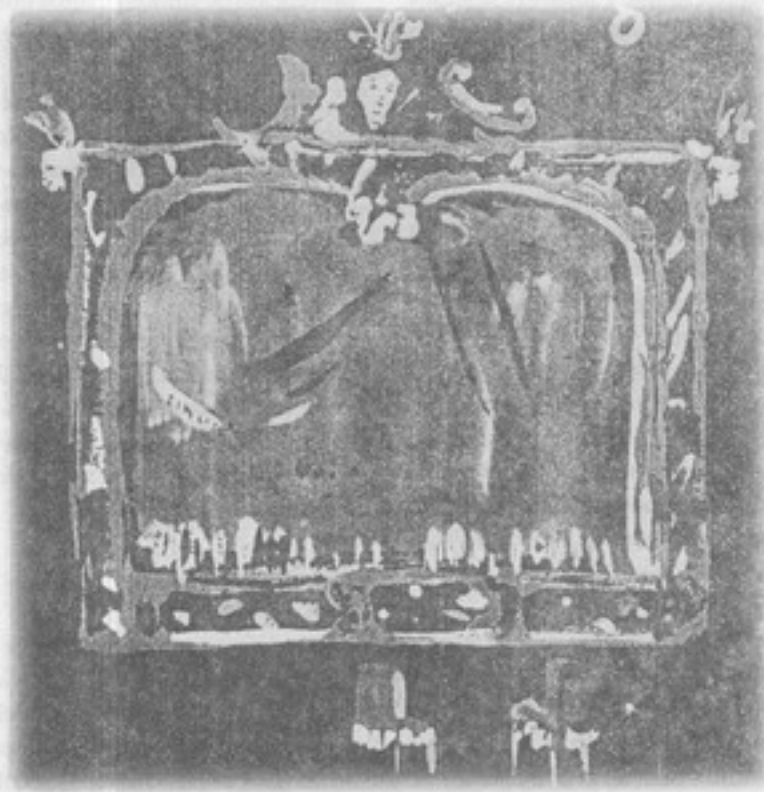
La responsabilidad del artista

Surge de lo dicho que la responsabilidad última del artista comediante, la que unifica y armoniza las disciplinas de su hacer, es sobre la belleza del per-

sonaje y del drama. Pero también aquí, ¿es la belleza de la obra producto de las reglas que el artista inaugura en el hacer creador para cada obra en particular?, ¿o las reglas se fundan en la belleza como fin al cual sirve el artista en todos los pasos del proceso de creación? En esta cuestión se centra gran parte de la discusión moderna entre ética y estética. En el primer caso, se acepta a la belleza como un valor relativo, dependiente de los valores artísticos técnicos del hacer, y la ética

pasa a ser ajena a la estética o se subordina a ella (se dirá que es bueno lo que está bien hecho según los cánones de la realización). En el segundo caso, la belleza es un bien en sí mismo, principio y fin del proceso creador del arte, incluyendo la inauguración de las normas propias y únicas para cada obra.

En este contexto y a fin de reafirmar la autonomía de la acción artística creadora, el pintor Giorgio De Chirico (1888-1978) sostenía que "la locura es un fenó-



MARTHA PEREZ DE GIUFFRÈ



meno inherente a toda manifestación artística y constituye una verdad axiomática”⁷. Entendía por loco, siguiendo a Schopenhauer, al hombre que había perdido la memoria “...ya que, en efecto, lo que constituye la lógica de nuestros actos normales y de nuestra vida normal es un continuo rosario de recuerdos de las relaciones entre las cosas y nosotros, y viceversa”. Aquí se estaría poniendo en juego la “fidelidad memoriosa a la verdad del ser real”, temple fundamental para establecer los fines del obrar del hombre y la valoración de sus acciones conscientes. Pero si el artista se disocia de la verdad de la realidad perderá de vista el fin real unificante y podrá quebrarse en lo relativo de los múltiples bienes inmediatos, aunque disfrute de una libertad creadora aparentemente mayor.

Si el actor en su interpretación separa al personaje de la situación que dio origen a la “realidad” ficcional simbólica del mismo en la obra dramática, y lo

subordina a su sentir y a su querer individuales, dificultará la identificación y la comprensión por parte del público, quien recibirá imperfectamente la estructura profunda de un área de conflictos propios de la condición humana. Parecida reducción tendría lugar si el actor resolviera su personaje desde la imitación externa, poco creativa y menos verosímil, tal vez un fenómeno técnico pero no *poético*. Más adelante se señala cómo Stanislavsky exigía una verdadera ascesis del alma de sus actores, en prevención de ambos peligros que acechan ante un posible encierro del yo del artista⁸.

De manera que la responsabilidad artística del actor se funda en la verdad de la realidad humana del personaje y su conflicto, materia propia del arte dramático. En ella se nutre la responsabilidad de su talento específico por la belleza (el bien artístico) de su interpretación. Tal es la configuración de su compromiso que supone un entramado de bienes y por lo tanto de direcciones de su “hacer”.

Las dimensiones del compromiso

En el párrafo de la *Carta a los Artistas* citado al comienzo del punto anterior, se manifiestan los dos niveles de responsabilidad del

artista, el **personal** y el **social** -y aún el político-, debido a la importancia cultural que le cabe al arte del teatro que, como se ha dicho tiene como materia propia la vida humana, representada en acciones situadas en espacio y tiempo concretos pero con significación social general. Con respecto a ambos órdenes de la decisión moral del actor, ofrece ejemplos muy significativos que apuntan al centro de la cuestión, la novela *Mefisto*, del escritor Klaus Mann (1906-1949)⁹. El protagonista, *Hendrik Höfgen*, actor, atraviesa durante el desarrollo de su vida y de su arte un período de conflicto en la historia de Alemania y del mundo como fueron las décadas de 1930 y 1940. En el protagonista *Höfgen*, y en diferente medida en los otros personajes que encarnan simbólicamente el mundo del teatro en la narración, se evidencia la cuestión moral esencial del artista particularizada en la situación histórica señalada, pero con valor general en cuanto al problema ético del comediante. *Hendrik Höfgen, Mefisto*,¹⁰ representa el drama moral del hombre-actor al oscilar entre dos extremos: el llamado "dionisiaco", de la pasión por lo sensible como fuente de inspiración para la creación actoral, y el de la razón "apolínea", que en este caso se resuelve como

astucia y control, casi un vitalismo de la voluntad de poder. En el personaje de la historia de Mann el sustrato dionisiaco triunfa (el actor concede la razón a la pasión), *Höfgen* es poseído por la pasión política que compromete su valoración prudencial y consume su verdadera libertad con relación al bien real de su persona y de su arte.

El actor, en la ficción de la novela, no puede escapar al canto de las sirenas: el "éxito", la fama, los honores, la alabanza y la adulación, el "poder" erróneamente entendido, la vana "gloria", efímera, pueril y miope, de escasa calidad, como el oropel, según le reclama un segundo personaje en importancia, su opositor dramático en la novela, *Theophil Marder*, dramaturgo, cuando le dice: "¡Acaso tiene usted disciplina, señor! ¿Es usted tal vez una personalidad? ¡Todo oropel, un sucedáneo, villanía se mire donde se mire!"¹¹.

Estos dichos operan como señalamiento de un orden per-



dido por el excesivo goce sensible y pasional, propio del enamorado de la experiencia, alejado del discernimiento que la razón recta y prudente ejerce honestamente sobre el "enamoramiento" de los bienes inmediatos y efímeros, que "llaman" a la experiencia perentoriamente. Lo que el dramaturgo le recuerda al actor en el pasaje citado, es que el goce sensible personal de la interpretación actuarial tomado como fin en sí mismo, le ha hecho perder el orden real y verdadero de su labor creadora (... "todo es sucedáneo y villanía"). En ese caso el artista se escinde, como le ocurre a Höfgen, en un ámbito artístico de creación (interpretación), y un ámbito real de lo cotidiano (su vida). Lo social a su vez participa de ambos ya que el vínculo de procedencia del arte teatral, tanto como su finalidad, se hallan en estrechí-



sima interrelación con el fenómeno social. El dualismo moral interno que se describe, lleva al extremo de moverse "libremente" en la búsqueda artística, y luego acomodarse en lo social a un patrón de comportamientos visibles *politically correct*, que debilita y hasta puede anular el vínculo mencionado, profundizando la cuestión como sucede en Höfgen.

El hombre, atraído naturalmente por los bienes transitorios en el ejercicio de su tendencia hacia el bien, puede quedar atrapado en ellos y, por supuesto, puede montar de manera relativamente fácil un sistema de justificaciones a nivel social, político, cultural y personal, que inscriba las decisiones condicionadas en el marco de una aparente obligación externa. Así ocurre con el personaje de Mann. En toda decisión, el ambiente espiritual de su tiempo puede servir al artista de amparo cómplice para la corrupción de la verdad y la belleza, a fin de no asumir la unidad de sentir-pensar-obrar en la dirección de un único bien. Pero es sólo esta unidad la que lo hace testigo auténtico de su época y transforma su arte en testimonio comprometido.

En la obra de Klaus Mann una frase dicha por Höfgen, el actor, enfatiza esto mismo cuando, al dar por concluida una con-

versación sobre problemas domésticos urgentes, desplaza el tema de manera cortante y se dirige a los participantes del ensayo bajo sus órdenes, quienes lo han esperado pacientemente, diciéndoles: "Ninguno de nosotros puede permitirse el lujo de distraerse de su trabajo a causa de la vida privada (...) Al fin y al cabo, somos artistas." Esta situación de escisión va a llevar al personaje a conflictos más profundos.

La unidad es por tanto el problema fundamental ético en el hombre. Unidad de sentir, pensar y decir, unidad de acción y fin, unidad de vida y fin último. De este modo el artista comediante puede ser una verdadera "conciencia vigilante"¹², no de una civilización que acaba, como dolorosamente propone la obra de Mann en el momento en que su autor la concibe, sino del auténtico "renacimiento de un pueblo" como señala el Pontífice en su *Carta a los Artistas*.

La cuestión del psicologismo en el teatro

La investigación psicológica puede sin duda aportar al arte del teatro valioso material para el análisis y la comprensión de las conductas humanas, en el desarrollo argumental de las relaciones dramáticas entre el **carácter** (perso-

naje) y el o los obstáculos que se le presentan. Esto vale tanto para el dramaturgo como para el actor. La exploración del interior profundo de la psiquis del hombre y las motivaciones posibles de las acciones que constituyen el drama de una obra, no es suficiente sin embargo para configurar una pieza teatral artística y auténtica. Por otra parte esa indagación científica, tan desarrollada durante el siglo XX, se ha aplicado muchas veces en el arte sólo al hombre entendido como campo de juego dramático de las fuerzas psíquicas del deseo y el impulso, en desmedro de la conciencia profunda de trascendencia y otros fines espirituales de causalidad libre genuina.

Lee Strassberg afirmaba que "...El conocimiento teórico, literario, crítico o filosófico de una obra, por profundo que sea, no basta para crear una realidad sobre el escenario."¹³ La verdad de esa "realidad sobre el escenario", culminación del fenómeno teatral, no va a estar en la maquinaria de relaciones causales que pueden comprenderse en esquemas lógicos de trama o de actuación. Más bien esa verdad va a "mostrarse" en un **balance presencial** de lo corpóreo y lo espiritual, lo visible y lo invisible, que el talento del artista armoniza con su poética reveladora, que tiene más de magia y misterio que de lógica

científica o técnica. Porque, como se ha dicho, las acciones morales del hombre nacen de una causalidad libre en orden al bien y sólo pueden comprenderse unificadamente en el conjunto de las resoluciones prudenciales del espíritu. Aquí, causalidad libre se entiende por oposición a la causalidad rígida de las acciones no conscientes del mundo físico (o psicofísico inferior).

La tragedia griega provocaba llanto en el espectador en forma directa, pero conmovía profundamente su alma por el entramado de la fábula, es decir por la red de vínculos invisibles que le dan lugar¹⁴. Sólo así pueden entenderse las razones de *Antígona* y el mensaje de Sófocles a través de su heroína, por ejemplo. Sólo así puede comprenderse también la imposibilidad de la reunión de los amantes en *El zapato de raso*, de Paul Claudel. En este último caso el mismo autor ha señalado que "para un hombre sin fe, esta historia es un absurdo"¹⁵.

Los deberes del comediante

Comunicar belleza es un bien o, al decir de Maritain, la última finalidad del arte es comunicar "la bondad divina", fuente de todo bien y de toda belleza. Ese es su servicio. De acuerdo a todo lo dicho antes, servir, en

teatro como en todo arte, significa crear artísticamente un bien. De allí la relación entre representación teatral y ética. Para ello existe conciencia de un orden de deberes del artista, a partir de la conciencia de los fines que su arte persigue. Es la perseverancia en la verdad lo que funda su bondad artística, y la bondad de todo deber y de todo querer. Por ello la dimensión deontológica del arte se arraiga en la ontológica y, por supuesto, en la antropológica. Esta noción especulativa se encarna con bastante aproximación, en lo que se refiere al deber práctico concreto del hombre de teatro, en la expresión de Konstantin Stanislavsky (1863-1938), maestro de actores y perseguidor de una auténtica entrega del actor a su arte, cuando dice: "...Así cuanto es sublime y noble la misión de un verdadero artista creador -portador y propagador de lo bello- tanto es indigno y degradante el oficio del actor que se vende por dinero, que hace su carrera abriéndose camino a cualquier precio, y se convierte en un 'cabotin', en un hombre artísticamente inmoral."¹⁶

Se habla aquí de una condición rebajada del comediante que considera la carrera teatral como medio para ganar dinero o para lucir su figura o sus dotes artísticas por encima de otros, desperdi-

servicio

ciando su talento (don) en rivalidades frívolas que, según los testimonios de los discípulos, en el estudio de este gran maestro, no eran permitidas (eran el "oropel" y la gloria vana en los términos de K. Mann). El actor, si es hombre comprometido con su arte, será sencillo y modesto, íntegro tanto en su vida como en el arte. En el espectro de actividades responsables propias del actor se incluye la búsqueda de una cultura general, muy importante en el hombre de teatro como en todo artista, el desarrollo de las potencias imaginativas y la conciencia de **celebración**, propia del arte teatral, que funde todo el conjunto en una unidad serena, favorecedora de la concentración y del silencio necesarios para la interpretación. También el maestro citado requería de sus actores el "saber escuchar y comprender lo bello".¹⁷

De modo que **entrega al arte** y **austeridad** van de la mano en el artista comediante, siendo el amor a lo bello su alimento y su vía, y el enriquecimiento espiritual del espectador -los otros hombres- su meta en la interpretación. Interpretar a un personaje es, según Stanislavsky, "crear la vida de un espíritu humano y expresarlo bajo una forma artística".¹⁸ **Servir al arte**, por parte del actor, implica entonces un verdadero



crecimiento interior, un compromiso moral con el bien de la obra, y el bien para sí con la progresiva educación moral del servicio, y para los otros, conmoviéndolos con la belleza de su arte.

El teatro como lugar de creación

Sobre las dos bases indicadas hasta aquí, la personal individual y la social general, se asienta la estructura deontológica de la actuación teatral. Se trata de una estructura de principios éticos que guían y acompañan al querer moral y se encarnan en el proceso *poético* de la interpretación, en términos de deberes y derechos. Este proceso artístico va desde el personaje y el conflicto concebidos por el dramaturgo hasta el público, por la mediación creadora del actor. En esa estructura se sostienen y armonizan las finalidades personales, artísticas y

Psicología

sociales, en relación a la realidad del hombre, el ambiente espiritual que le toca vivir al artista-actor y su compromiso con la vida como testigo, en el sentido ya citado de "renacimiento".

Si se atiende a los pasos que señala Galina Tolmacheva como propios de la interpretación actoral, se reconoce en ellos un camino de contemplación. En primer lugar, se propone un estado de *quietud*, que debe preceder a la tarea de creación, también considerada como etapa de preparación psicológica. Le sigue el estado de **desprendimiento** de lo superficial, como una verdadera ascesis del alma del actor. Vendrá luego la creación de la **disciplina** como **virtud artística**. El artista deberá elaborar el encuentro desde sí mismo con la norma adecuada a la disciplina que le permitirá cumplir la exigencia artística de la interpretación. La virtud artística por excelencia en este caso es la **paciencia**. Su talento se pondrá al servicio de tal exigencia, la cual se enmarcará siempre, siguiendo la expresión de Stanislavsky, en el sublime deber de ser "portador de lo bello", y finalmente, la obra lograda deberá integrarse al mundo del arte. Entre el artista y el público surgirá un continuo intercambio afectivo comunicativo.

Conclusión.

La via pulchritudinis

"La belleza es clave de misterio y llamada a lo trascendente. Es una invitación a gustar de la vida y a soñar el futuro. Por eso la belleza de las cosas creadas no puede saciar del todo y suscita esa arcana nostalgia de Dios". (*Carta a los Artistas*, 16).

Separar la bondad del obrar humano de la bondad de una clase de obrar, es decir, separar la responsabilidad moral personal de la responsabilidad artística, o política (por ejemplo cuando se dice que un hombre puede ser un buen artista y un mal hombre, o un buen político, un buen pensador, científico, etc., y un mal hombre) supone dividir el fin de la vida en finalidades autónomas, fragmentando a la persona y a su acción. En el caso del teatro es nuevamente Stanislavsky quien señala que "...El actor debe ser firme en sus problemas éticos. Debe ser constante en su atención indivisa y alerta."¹⁹

Por supuesto que su atención indivisa afecta a todos los campos de su vida, tanto a la eficiencia de su arte y su disciplina, como a sus sueños, aspiraciones y aún sus frustraciones y dolores. El vive una vida **de actor** sin dejar de vivir la vida **de hombre**. El bien de su obrar específico se

ordena al bien de su vida personal, iluminando el talento a su obrar creador y su obrar creador a la obra.

Si el actor deja de servir al ideal de belleza superior, el teatro se deteriora y desciende a finalidades de pasión, ciencia o manipulación. Sólo el servicio artístico al ideal superior lo eleva a la condición casi divina de ser arte como **palabra hecha visible**. La *via pulchritudinis* es precisamente el camino de la belleza, por analogía

con la belleza ilimitada de Dios, en la cual se funden enamoramiento, fascinación y bondad. Claudicar en la consecución de la belleza es perder arte, y buscar un marco de justificación fuera del arte para la claudicación, es perder vida. La vía de la belleza es camino de develamiento por el cual el artista puede soñar, crear y alcanzar luz y bondad auténticas, antecipos transitorios de su verdadera trascendencia.

Martha Pérez de Giuffrè. Licenciada en Filosofía por la Universidad del Salvador, Profesora de Ética Profesional en la Carrera de Arte Dramático y de Estética en la Carrera de Escenografía, de la Escuela de Artes del Teatro de la Universidad del Salvador.

NOTAS

Juan Pablo II: *Carta a los Artistas*, 4.4.1999.

Gaudium et Spes, Constitución Pastoral del Concilio Vaticano II.

Maritain, Jacques: *The responsibility of the Artist*, trad. cast. A.J. Bixio, Emecé, Buenos Aires, 1961.

Aristóteles: *Poética*, Trad. F. Saramanch, Aguilar, Madrid, 1964.

Mann, Klaus: *Mefisto*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1936, 1983. Trad. cast. Araceli Castro Martínez, Plaza & Janes, Barcelona, 1995.

Stanislavsky, Kostantin: *L'Éthique de l'Acteur*, en *Revue Theatrale* 11, 1949-1950, págs. 39-44.

Stanislavsky, Kostantin: *El arte escénico*, Siglo XXI, México, 1987.

Tolmacheva, Galina: *Ética y creación del actor. Ensayo sobre la Ética* de Kostantin Stanislavsky, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1953.

Strassberg, Lee: *A Dream of Passion. The Development of the Method*, Trad. cast. D. Zadunaisky, Emecé, Buenos Aires, 1989.

Clair, Jean: *La responsabilité de l'artiste*, Gallimard, 1997. Trad. cast. J.L. Arántegui, Visor, Madrid, 1998.

CITAS

- ¹ Juan Pablo II, *Carta a los Artistas*, 3.
- ² Ibid.
- ³ Maritain, J., *La responsabilidad del artista*, pp.54-57. Maritain distingue al respecto el "yo creador" del artista, del "yo egocéntrico".
- ⁴ cf. Génesis,1.
- ⁵ Maritain, J., op.cit., p.16.
- ⁶ *Gaudium et Spes*, 3,3.
- ⁷ De Chirico, Giorgio: *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Murcia, 1990, pág. 40. En esta obra el pintor intenta establecer el punto de partida de una nueva visión del artista que le permita percibir la dimensión "espectral" de las cosas.
- ⁸ cf. Stanislavsky, K., *El arte escénico*.
- ⁹ Mann, Klaus, crítico literario, dramaturgo y escritor, hijo mayor del celebrado autor Thomas Mann. Publicó su polémica novela en 1936, fuera de Alemania.
- ¹⁰ *Mefisto, Mefistófeles*, personificación del diablo, popularizada por el *Fausto*, de Goethe, bajo la figura de quien compra el alma de un hombre sensual.
- ¹¹ *Mefisto*, III, Knorke.
- ¹² *Mefisto*, pág. 99.
- ¹³ Strassberg, Lee: *Un Sueño de Pasión*, pág. 194.
- ¹⁴ Aristóteles, *Poética*, VI,1450 a.
- ¹⁵ Paul Claudel: *Le soulier de satin et le public*, en *Formes et Couleurs*, VI, 3, 1944, págs. 8-15.
- ¹⁶ Tolmacheva, Galina: *Ética y creación del actor*, pág.11.
- ¹⁷ Stanislavsky, K.: *L'Éthique de l'Acteur*, págs. 39-44.
- ¹⁸ Tolmacheva, G. op.cit., p.12.
- ¹⁹ Stanislavsky, K.: *El arte escénico*, pág. 258.

* Las imágenes que acompañan el presente artículo corresponden a: E. Gordon Craig, *El arte del teatro*, Gaceta, México, 1995 y Christian Berard, en Louis Jouvet, *Essencia amigo*, Emecé, Bs. As. 1953.